IRONÍA, SÁTIRA, PARODIA.
UNA APROXIMACIÓN PRAGMÁTICA A LA IRONÍA.[1]

LINDA HUTCHEON

I

El renovado interés crítico con respecto a la ironía como tropo retórico[2] corre el riesgo de velar el hecho de que la inserción de ese tropo en contextos literarios, no ha llamado más que escasamente la atención hasta ahora. Los debates sobre este tema se han centrado inevitablemente sobre ejemplos basados en una sola palabra o sobre una frase aislada (del tipo: "*And Brutus is an honourable man*")[3] donde se identifica fácilmente la inversión semántica que caracteriza la definición de la ironía como antífrasis. Mientras que estos estudios semánticos se ocupan de la ironía verbal y no situacional, se perciben con nitidez sus limitaciones analíticas cuando se trata de un texto entero, como los *Dubliners* de James Joyce, que se suele calificar como obra irónica: el análisis puramente semántico sólo revela muy escasas instancias de estructuras antifrásticas. No obstante, sería imprudente deducir, del fracaso de este intento por localizar textualmente una cierta impresión, que la atribución misma del tropo al texto, queda por lo mismo inválida. Este fracaso no hace más que poner en evidencia una limitación del método analítico utilizado y demuestra, también, el tipo de problema que resulta de la restricción de la ironía a un fenómeno únicamente

1. Este artículo fue publicado en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero de 1981, No. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.

2. Véase, por ejemplo, Catherine Kerbrat-Orecchioni. "La ironía como tropo", en este mismo volúmen, pp. 195-222; existen también los números especiales sobre la ironía de *Poétique* (36, noviembre 1978) *Linguistique et Sémiologie* (2, 1976). Para una perspectiva más global y diacrónica, que comprende el contexto literario pero sin una discusión detallada o un análisis particular, véanse los libros de D. Muecke, *The Compas of Irony* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1974).

3. Por ejemplo, además de Booth y Muecke (núm. 1, *supra*), ver en el número especial de *Poétique*: Beda Allemann, "De l'ironie en tant que principe littéraire", p. 390, y Guido Almansi, "L'affaire mystérieuse de l'abominable «tongue-in-cheek»", p. 415.

semántico, en particular ahí donde se trata de su contextualización literaria.[4]

Las mismas dificultades se presentan con respecto a las relaciones que ligan la ironía a los dos géneros literarios que conceden a este tropo una posición privilegiada: la parodia y la sátira. En los dos casos, la ironía es a menudo citada en calidad de componente definitorio. Ahora bien, lo que complica enormemente la cuestión, es una lamentable ausencia de precisión de las definiciones mismas de la parodia y de la sátira. Según el empleo que les dan un buen número de críticos contemporáneos, los dos términos son más o menos sinónimos: nos aseguran, por ejemplo, que la "sátira debe *parodiar* al hombre" y que el reconocimiento "de la *ironía* oculta y de la sátira contra el texto *parodiado*" forma parte del efecto paródico de una obra.[5] Esta última cita hace ver a qué confusión taxonómica puede llevar la implicación de la ironía en estos dos géneros. La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira, aunque de manera distinta. Dicho de otro modo, la ironía goza de una especificidad doble —semántica y pragmática—, como incluso Catherine Kerbrat-Orecchioni[6] lo sugiere ahora. Habría que escudriñar las relaciones del tropo con los géneros desde un punto de vista pragmático[7] (y no sólo antifrástico) a fin de establecer una diferenciación genérica más precisa. Como ya lo ha constatado Gérard Genette, en un contexto más general, hay que tratar absolutamente de definir los términos de todo discurso teórico: aun si el crítico se rehusa a ello, se verá forzado a utilizar estos términos, "sin saberlo y sin conocerlos".[8]

Con arreglo a la distinción establecida por Charles Morris, la pragmática se distingue de otras orientaciones semióticas (semántica, sintáctica) por su concentración sobre el efecto práctico de los signos. La per-

4. Para un intento de localización textual de la ironía por métodos diferentes, véanse Sharon Adams y Linda Hutcheon, "The Structure of Evaluative Verbal Irony in James Joyce's *The Boarding House*", en vías de publicación.

5. Murray Morton, "A Paradise of Parodies" *Satire News Letter*, IX, p. 35, y Margaret Rose, *Parodie // Meta-fiction*, London, Croom-Helm, 1879, p. 27.

6. Ver *infra*, pp. 195-222.

7. Utilizo "género" aquí conforme a las distinciones de Gérard Genette en su *Introduction à l'architexte*, Ed. du Seuil, París, 1979, aun sabiendo que para Genette, son los "modos", en lugar de los "géneros", las categorías extraídas de la lingüística, o más exactamente de la que hoy se llama la *pragmática* (pp. 68-69).
Ahora bien, el papel decisivo que juegan, a la vez, la intención codificadora y el desciframiento "correcto" en la parodia y en la sátira, sugieren que la pragmática podría ser también de gran utilidad para las consideraciones del "género", aunque sea a un nivel más restringido.

8. *Ibid.*, p. 86.

tinencia de tal orientación para el estudio de la ironía verbal y de sus relaciones literarias, se demuestra por la necesidad de determinar las condiciones y las características de la utilización del sistema particular inaugurado por la ironía en el marco de los dos géneros literarios. En los dos casos, la presencia de tropos subraya la postulación necesaria, a la vez de la intención del autor-codificador y del conocimiento del lector-receptor a fin de poder afirmar, incluso, la existencia de la parodia o de la sátira. Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor. El intento reciente de la pragmática[9] por definir el acto del lenguaje como acto *situado*, señala una distanciación del modelo estático jakobsoniano[10] y un acercamiento a un sistema cuyas coordenadas serían menos exclusivamente lingüísticas. Una investigación de la contextualización literaria de la ironía como fenómeno semántico se interesaría forzosamente en esta noción de *acto situado*. Lo que deja entender una perspectiva pragmática a este respecto, es la posibilidad de conbinar la claridad seductora de los modelos estructuralistas con la complejidad dinámica de los modelos hermenéuticos. Por ejemplo, como podemos observar, en el modelo postulado por Paul Ricoeur, del discurso como "acontecimiento",[11] como interacción del autor-codificador y del lector-descodificador *en* y *por* el texto. Ahora bien, la cuestión de las relaciones entre la ironía y los discursos paródico y satírico, rebasa necesariamente los límites de la problemática contemporánea de la intertextualidad. No se podría ignorar la importancia decisiva de la intencionalidad y de la recepción del texto cuando se trata de un tropo como la ironía, el cual implica una distanciación obligatoria[12] entre el lector y el texto; de ahí la comodidad del uso de la pragmática en cali-

9. Véase, por ejemplo, Dieter Wunderlich, "Pragmatik, Sprechsituation Deixis", en *Zeitschrift für Literaturwissenchaft und Linguistik*, 1, 1971, pp. 153-190; y para la ficción, en particular, Rainer Warning, "Pour une pragmatique du discours de fiction", *Poétique*, 39, 1979, pp. 321-337.

10. Me refiero especialmente a su "Closing Statement: Linguistics and Poetics" en *Style in Language*, Ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge Mass., MIT Press, 1960, p. 353. Aunque Jakobson toma en cuenta al emisor y al receptor, la función *poética* del texto literario reduce su importancia al mínimo.

11. En "Biblical Hermeneutics", Semeia, 5, 1975, p. 51 s. y en "Structure, mot, événement", en *Le conflit des interprétations*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

12. Sobre esta distancia, véase el grupo *Mu*, *Réthorique Générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 150.

dad de orientación semiótica para abordar los problemas del empleo contextual de la ironía literaria.

Sólo recientemente se ha comenzado a insistir sobre el hecho de que la ironía verbal trae consigo más de una especificidad semántica; de que en efecto, su valor pragmático es igualmente importante; y por ende, de que debería ser incorporado como ingrediente autónomo en la definición de la ironía, e incluso en los análisis textuales del tropo. La insistencia de Katherine Kerbrat-Orecchioni;[13] a propósito de esto, es particularmente significativa si consideramos sus trabajos precedentes que han contribuido a la valoración tradicional[14] de la teoría semántica de la ironía como antífrasis, como oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como marca de contraste. Freud también atribuye la posición clave en la comprensión de la ironía y aun de lo cómico en general, el señalamiento de una diferencia o de una oposición entre el efecto esperado y el efecto producido. Y con esto, por lo demás ha relegado la ironía a una subespecie de lo cómico.[15] Sin embargo, la autorización de Freud no nos permite limitar el funcionamiento irónico a una relación semántica de autonimia entre los sentidos literal y derivado. Existe otra función de la ironía que opera a nivel pragmático, pero que es desatendida frecuentemente, como si fuese demasiado evidente para merecer alguna consideración. Veremos, al final del recorrido, que es precisamente en esta ausencia de diferenciaciones precisas entre las funciones semántica y pragmática donde se inscribe la confusión taxonómica entre la parodia y la sátira.

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo.[16] La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario,

13. "La ironía como tropo", *infra*, pp. 195-222.

14. "Problemes de l'ironie", *Linguistique et Sémiologie*, 2, 1976, p. 19. Véase también Wayne C. Booth, *op.cit.*, p. 10 y D. Muecke, *op.cit.*, p. 15, para una exposición más tradicional de esta función semántica.

15. "Jokes and their Relation to the Inconscious", en *The Standard Edition of the complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press and the Institute of Psychoanalisis, Londres 1953-1974, T. VIII, pp. 73 y 173. Sin embargo, Freud piensa que las necesidades de intencionalidad y de reconocimiento del receptor, le quitan a la ironía la relación particular con el inconsciente que le atribuye al chiste. (A partir de ahora, toda referencia a esta edición de las obras de Freud, estará marcada por S. E.)

16. Sobre la asimetría o unidireccionalidad de la ironía, véase Dan Sperber y Diedre Wilson, "Les ironies comme mentions" *Poétique*, 36, noviembre 1978, p. 410, y el grupo *Mu, op. cit.*, p. 139. Kerbrat-Orecchioni (La ironía como tropo) caracteriza así el valor ilocutorio de la ironía: "ironizar es siempre una cierta forma de bromear burlonamente, de descalificar, de hacer irrisorio, de burlarse de alguien o de algo".

un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones —de inversión semántica y de evaluación pragmática— están implícitas en la palabra griega *eirôneia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo. Puede darse el caso de que la ironía sea uno de esos "paseos inferenciales" de Umberto Eco, una de esas acciones interpretativas del lector, que es provocada y aun prevista por la estrategia textual.[17] Antes de proseguir el examen de este doble funcionamiento de la ironía (contraste/evolución), conviene revisar más de cerca la integración de la ironía verbal como tropo en los discursos paródico y satírico. Para esto es necesario precisar la especificidad estructural y textual de los dos géneros.

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno *intra*textual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad.[18]

Como las otras formas intertextualeas (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia, a causa de la confusión crítica que la rodea. Por ejemplo: en su *Introduction to Satire*, Leonard Fineberg atribuye a la parodia textual la posición de la sátira *extra*textual, cuando constata que ningún "aspecto de la *sociedad* se encuentra protegido contra las atenciones burlonas de *parodis-*

17. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1979, p. 32.

18. El canon se instaura particularmente con la declaración de Julia Kristeva en *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, París, 1969, p. 255. Véase también Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, 27, 1976, p. 158. Para un ejemplo evocador reciente de una variante del triángulo semiótico de Pierce (en términos de texto, intertexto e interpretante) en relación a la intertextualidad, véase Michael Riffaterre, "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", en *Réthoriques, Sémiotiques*, número especial de la *Revue de l'Esthétique*, UGE, París, 10/18, 1979, pp. 132-138.

ta".[19] Aunque los satiristas siempre pueden decidir la utilización de la parodia como dispositivo estructural, es decir, como vehículo literario de sus ataques sociales (por consiguiente, extratextuales), la parodia no puede tener como "blanco" más que un texto o convenciones literarias.

El origen estimológico de la palabra parodia, refuerza esta especificidad textual de género. La raíz *odos* del término griego *parodia*, significa "canto"; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad.[20] El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común —el de *para* como "frente a" ó "contra"—, la parodia se define como "contra-canto", como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir "al lado de", lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo —y desatendido— del prefijo autoriza, como lo veremos, a la extensión del alcance pragmático de la parodia. Sin embargo, por el momento limitamos nuestro propósito a la definición estructural de la parodia; una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria. Este señalamiento de *diferencia* determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades intertextuales donde, al contrario de la estructuras desdoblantes, se resalta la semejanza de los textos superpuestos.

La distinción entre la parodia y la sátira reside en el "blanco" al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extra*textuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. Aunque haya, como pronto lo veremos, una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque.

19. Ames, Iowa State University Press, Iowa, 1967, p. 188, subrayado mío.

20. En *The Anatomy of Criticism* (1957), reimpreso por Atheneum, Nueva York, (1970) pp. 133-234 y 321-322, Northrop Frye también hace suponer que la parodia se apoya en la forma, mientras que la sátira es social.

Para regresar a las relaciones entre los dos géneros y el tropo, no hay que olvidar el doble funcionamiento irónico de contraste semántico y de la evaluación pragmática. En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda). Hay, pues, un significante y dos significados. Si establecemos un paralelismo entre esta estructura y la de la parodia, nos vemos obligados a constatar que la ironía opera a nivel microscópico (textual). También la parodia representa una señal de diferencia por medio de una superposición de contextos. El tropo, así como el género, reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación.[21] Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (al punto de pasar por natural) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural.

Aunque la crítica literaria no ignora la función pragmática de la ironía, las dificultades de localización, para evaluar la ironía en el texto, hacen que esta función, en su contextualización literaria, no haya sido tomada en serio. Los teóricos[22] reconocen que el grado de efecto irónico en un texto, es inversamente proporcional al número de signos manifiestos necesarios para lograr este efecto. Con todo, esos signos tienen que existir y hacerlo en el interior mismo del texto para remitir al lector a la intención evaluativa codificada por el autor. Si la ironía es siempre a expensas de alguien o de algo, es de este funcionamiento pragmático (y no semántico) que deriva la adecuación del uso satírico de la ironía burlona, despreciativa.

Dicho de otro modo, en las dos funciones complementarias, pero diversas, se sitúa el núcleo de la confusión terminológica entre la parodia y la sátira. La utilización de la ironía por los dos géneros (aunque por motivos de afinidades diferentes), facilita la confusión de un género con el otro. De ahí el hecho de que el tropo se vea investido de una importancia decisiva en relación con las distinciones entre estos dos géneros literarios. Las teorías del tropo que se fundan únicamente en la especificidad semántica antifrástica de la ironía, no son muy útiles para el análi-

21. Esta paradoja se encuentra en el corazón de las nociones bakhtinianas de la alteridad y del dialogismo en la literatura en general y en la parodia en particular. Véase Tzvetan Todorov, "Bakhtine et l'alterité", *Poétique*, núm. 40, noviembre 1979, p. 509.

22. Ver, por ejemplo, Beda Allemann, "De l'ironie en tant que principe littéraire", p. 393, y Guido Almansi, art, cit., p. 422. Ver también Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Presses Universitaires Lyon, Lyon, 1977, p. 139.

sis de textos más largos que la palabra o el sintagma. Ahora bien, nos queda la orientación pragmática cuyo interés se centra precisamente en el uso de la red de comunicación que establece la ironía.

II

Puesto que la pragmática se ocupa de los efectos de la codificación y la descodificación, se requiere una noción de *ethos*, tal como lo define, por ejemplo, el Grupo *Mu*,[23] pero concediendo mayor importacia al proceso de codificación. El *ethos* será, pues, una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. En cuanto tal, no es en lo absoluto comparable con el *ethos* aristotélico, al contrario; se emparenta más al *pathos*, al sentimiento que el codificador busca comunicar al descodificador. El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto. Desde el punto de vista de la pragmática, nos sería posible plantear como postulado, *ethos* no solamente para el tropo, sino para cada uno de los géneros. Sus correlaciones podrían ser representadas según el esquema de la figura I.

Aunque este modelo puede dar la impresión de ser tan estático como el modelo jakobsoniano, debe ser considerado no como representado en tres círculos enlazados a partir de centros fijos, sino como a partir de centros móviles. Así, las proporciones de inclusión común, variarían según el texto considerado. Habría pues que empezar por una descripción de cada uno de los tres *ethos* en un estado llamado "puro" o aislado, antes de escudriñar sus entrelazamientos más complejos, pero más usuales en los contextos literarios. La sencillez excesiva de la figura I, aparecerá pronto como ilusoria; la figura se trasmutará en una (con)figuración de correlaciones dinámicas.

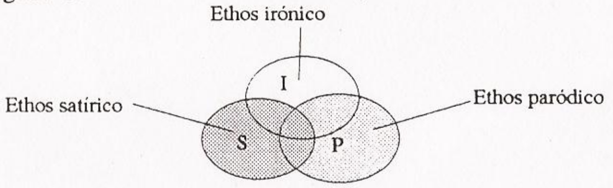
La figura I representa la ironía verbal (no situacional) por un círculo punteado para recordarnos su *status* aparte como tropo. En el estado hipotéticamente aislado, la ironía posee un *ethos* burlón[24] marcado en el

23. En la *Réthorique Générale*, p. 147, el *ethos* se define como "un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros. Entre éstos, debe reservarse un gran espacio al destinatario mismo. El valor que se le da a un texto no es una pura entelequia, sino una respuesta del lector o del auditor. En otros términos, este último no se contenta con recibir un dato estético intangible, sino que *reacciona* a ciertos estímulos. Y esta respuesta es una apreciación.

24. Es la designación del grupo *Mu* en "Ironique et iconique", *Poétique*, noviembre 1978, p. 42.

sentido (lingüístico), donde es codificado peyorativamente. Sin el *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir: no es más que el contexto pragmático (codificado o descodificado) el que permite la percepción del desfase entre los contextos semánticos. Además, este *ethos* articula toda una serie de valores que recorren la gama: de la deferencia a la irrisión; del palmo de narices y de la risita socarrona, a la acrimonia irónica acumulativa del refrán reiterado de Marco Antonio en *Julio César*: "*Brutus is an honourable man*".

Figura I:



Como la ironía, la sátira posee un *ethos* marcado, pero que está codificado más negativamente aún. Es un *ethos* más bien despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas. No obstante, la sátira se distingue de la invectiva pura por el hecho de que la intención de la primera es corregir los vicios que se supone han suscitado este arrebato. Esta noción de irrisión ridiculizante con fines reformadores, es indispensable para la definición del género satírico.

Cuando se trate de examinar el enlace del círculo de la sátira con el de la ironía, veremos que estos dos *ethos* se unen con la mayor eficacia precisamente en la extremidad de la gama irónica donde se produce la risa amarga del desprecio.[25]

En general se observa que la parodia también está provista de un *ethos* marcado peyorativamente. La crítica literaria no es la única que insiste en esto: Freud, en su estudio sobre el chiste,[26] resalta la intención agresiva y defensiva de la parodia. Sólo en este sentido se puede consi-

25. Véase la aserción de Henri Morier en su *Dictionnaire de poétique et de réthorique*, 1ª edición, PUF, París, 1961, p. 217: "El tono de la ironía es unas veces falsamente jovial, otras es silbante, arrebatado, áspero. Es que la ironía está dominada por un sentimiento de cólera, mezclado con desprecio y con el deseo de herir para vengarse. Así la ironía pertenece a la sátira".

26. *S.E.*, t. VIII, pp. 68, 189 y 233.

derar el burlesco literario y el disfraz (travesti) como formas de una parodia "grotesca". Es, por ejemplo, la definición dada en el *Oxford English Dictionary*. En apoyo a dicha concepción de la parodia marcada como negativa, podemos citar como ejemplos las parodias cortas pero mordaces que ha hecho Max Beerbohm a expensas de sus contemporáneos en *A Christmas Garland*. Pero notemos también que esta distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo, no funciona necesariamente de una manera perjudicial para el texto parodiado. De hecho la metaficción que se escribe en nuestros días, recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas, y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado. La poesía modernista de un T. S. Eliot, o de un Ezra Pound y la ficción llamada posmodernista, participan también de esta actitud nada menos que negativa con respecto al texto parodiado. La designación de dicho *ethos* marcado como respetuoso o aun deferente no parece exagerada. En los dos casos, la parodia moderna, como, por lo demás, toda forma de intertextualidad, es un mecanismo que señala la literalidad de la obra y de ahí sus nexos con lo que se llama la ironía romántica en la literatura alemana del siglo XIX.

Es de la mayor importancia recordar que este tipo de parodia reverencial, así como el tipo peyorativo, apunta siempre a indicar una diferencia entre dos textos, aun ahí donde el "blanco" está desplazado. Hemos visto que este acto de separación, de desfase, se instaura paradójicamente por medio de una superposición o de una incorporación textual. Se podría sostener que el pastiche opera de forma análoga, al menos en el nivel estructural aunque se trate en este caso de un *inter-estilo* más que de un inter*texto*.[27] Pero lo que se distingue de la parodia, es el hecho de que en el pastiche se señala más bien la semejanza que la diferencia. Esta misma ausencia de distanciación diferencial se encuentra también al interior de otras modalidades intertextuales, como la alusión simple, la cita y la adaptación. Aunque el *ethos* paródico marcado como respetuoso, se parece más a un homenaje que a un ataque; hay siempre esa distancia crítica y esa marca de diferenciación que existen también en el *ethos* marcado como peyorativo.

Es por eso que el *ethos* paródico se debería distinguir como *no marcado*: no marcado (como en la lingüística) porque es valorable de diversas maneras. De conformidad con el sentido "contra" o "frente a" de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico contestatario, in-

27. Como lo ha señalado Daniel Bilous, en un artículo que está por ser publicado sobre la poética del pastiche.

cluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido "al lado de" de *para*, se podría adelantar la posibilidad de un *ethos* respetoso, sobre todo en lo concerniente no sólo a la parodia en la metaficción posmoderna, sino también a la parodia litúrgica del Medioevo, a la imitación como género en la época del Renacimiento, y aun, tal vez, el carnavalesco bajtiniano.[28] Se podría mencionar aquí, como un ejemplo, la presencia textual de Ariosto en *The Faerie Queene* de Spencer, la cual constituye, a la vez, un homenaje al maestro y una incorporación que apunta a suplantarle. Establecer estas dos formas de marcar el *ethos* paródico, no sirve más que para restituir la diferenciación pragmática, propia de la retórica antigua donde, para no citar más que un caso, se iba hasta distinguir el sarcasmo del *astysmos*.

Hay otro medio de marcar el *ethos* paródico: se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad, ya sea contra el texto engarzado o el texto engarzante. Michael Riffaterre, constata que la silepsis[29] es el mecanismo principal de toda producción textual; la relación juego/tropo que él sugiere, podría significar que la ironía es una forma siléptica. Así, la burla más ligera de la que es capaz la ironía, se entrelaza al *ethos* paródico, el cual estaría marcado de forma lúdica.

Según una cierta perspectiva, poco importa que la parodia esté marcada pragmáticamente de un modo u otro, con tal que se recuerde que no es jamás, estructuralmente, una forma parasitaria. La parodia sigue siendo una forma paradógica de contraste sintetizante, incorporante: se trata incluso de una especie de dependencia diferencial de un texto a otro. Un modelo que se esforzará por explotar las relaciones entre la ironía, la parodia y la sátira, a partir de sus estructuras, tendría un aspecto del todo distinto del de los *ethos* pragmáticos de la figura I.

El estado, por así llamarlo, "puro" en el cual se ha intentado describir cada uno de los tres *éthos* del esquema, raramente se presenta en los

28. Sobre la parodia litúrgica, véase O. M. Friedemberg, "The Origin of Parody", en Henryk Baron (ed.), *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*, Nueva York, White Plains, International Arts and Sciences Press, 1974, 1975, 1976, p. 282 y ss. Bajtine valora la parodia carnavalesca que, en su opinión, renueva la forma y la ideología, pero lo hace a expensas de lo que él considera como puramente negativo y formal en la estructura de la parodia llamada moderna. Véase *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Rennaissance*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 19-20, traducido por Andrée Robel.

29. En "Syllepsis", comunicado a la "Modern Language Association of America", San Francisco, diciembre 1979.

textos literarios. Hay casi siempre interferencia de un círculo con los otros dos; debido a lo cual, encontramos los entrelazamientos (y los desplazamientos constantes) de los círculos. Sin embargo, habría enseguida que efectuar una primera modificación del modelo para dejar más sitio a la ironía. Esto, sin olvidar la existencia, al interior del *ethos* burlón irónico, de una gama que va de la risa desdeñosa a la pequeña sonrisa escondida: según la expresión del Larousse, "el espíritu francés se las entiende manejando la ironía, unas veces con una energía mordaz, otras veces con una gracia ligera". Ahí donde la ironía coincide con la sátira, el extremo de la gama irónica (donde se produce la risa desdeñosa) se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira (que conserva siempre su finalidad correctiva). Por ejemplo, en el caso de los *Dubliners*, de Joyce, el autor ataca ferozmente los valores y las costumbres irlandesas, pero sin sentir jamás la necesidad de articular directamente su crítica. A partir de una ironía mordaz, la intención evaluativa (por ende, satírica) se comunica al lector sin que Joyce deba pregonarla ni enunciarla.

Al otro extremo de la gama irónica, se encuentra la pequeña sonrisa de reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico; es decir, crítico al mismo tiempo que lúdico, de un autor como Stanislav Lem: *A Perfect Vacuum*,[30] que contiene una serie de parodias de convenciones literarias modernas, bajo la forma de las reseñas borgianas (de Borges) de novelas que no existen. Una de ellas presenta una cierta novela (ficticia), publicada en las Ediciones del Mediodía y que tiene por título: *Nada de nada, o la consecuencia* y por tema, la carencia, el no ser, la negación de todo, es decir, efectivamente "nada de nada".

Ahí donde se enlazan la parodia y la sátira y donde habitualmente se hace valer también la ironía, se desemboca en un reconocimiento de la intención "desinflante" del autor, en relación con los planos literario y social. En el caso del *ethos* paródico respetuoso, el entrelazamiento de los círculos puede significar una deuda, incluso una deferencia hacia el texto parodiado y sus valores, estando situado el "blanco" en primer plano, en lugar de estar en el segundo plano de la obra. Si el *ethos* se presenta como contestatario, la imbricación de la parodia sobre la sátira, conduce más a un desafío o a una provocación cínica.

Este caso particular del entrelazamiento puede seguir dos direcciones posibles, debido al hecho de que el "blanco" apuntado por la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral y, por consiguiente, extratextual. Por

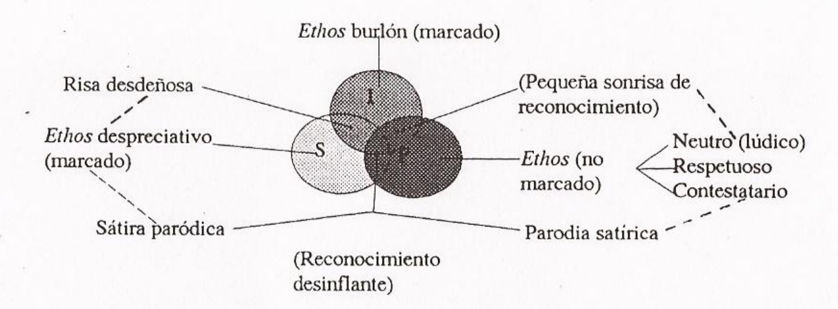
30. Traducido al inglés por Michael Kandel, 1971, N. Y. y Londres, Harcourt, Brace and Jovanovich, 1978, 1979.

un lado, hay (según la terminología de Genette) un "tipo" del "género" parodia que es satírico pero que apunta siempre a un "blanco" intertextual; por el otro, la sátira paródica (un "tipo" del "género" sátira) que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva.

Nos queda por comentar el momento en que los tres círculos se entrelazan enteramente y llegan a superponerse perfectamente uno sobre otro. Es el momento en que los dos géneros literarios se alían y hacen uso plenamente del tropo irónico. Potencialmente se trata del punto máximo de subversión y por lo tanto de un momento de sobredeterminación pragmática. Es en este punto donde se hace notar la sobrecodificación excesiva del *Don Quijote* de *Tristram Shandy* o de *A Modest Proposal*, así como de las obras de Lautréamont.

De esta investigación de los estados aislados y de los entrelazamientos complejos de los tres *ethos*, se observa que el esquema simple de la figura I, se transforma en una configuración más complicada, como la representada en la figura II.

Figura II:



III

Catherine Kerbrat-Orecchioni[31] ya ha demostrado que, si se admite el concepto de ironía como tropo, esto presupone, correlativamente, que se reconoce la pertinencia de las nociones de norma y de intencionalidad, a saber, nociones que la crítica literaria preferiría omitir, y que ignora de

31. "La ironía como tropo", *infra*, p. 195-222.

hecho, cuando se limita a ejemplos breves de ironía antifrástica. En cuanto la función pragmática de evaluación se integra a la definición de la ironía, la perspectiva semántica se revela restrictiva. Esto no presupone que los *ethos* pragmáticos no presenten ningún problema. En realidad las implicaciones teóricas son numerosas, sobre todo en lo concerniente a estos tres aspectos: 1) Las complejidades inevitables del concepto general de la intencionalidad; 2) la cuestión de las competencias del lector; 3) la polaridad manipuladora del autor.

En términos lingüísticos, es posible que la complejidad intencional de todas las formas del discurso irónico provenga de una infracción deliberada (intencionalmente codificada) del principio cooperativo de Grice.[32] Además, toda discusión sobre la intencionalidad conlleva también la cuestión del sujeto de la enunciación. Pero aun al interior de los límites de nuestra encuesta pragmática sobre la contextualización de un tropo, habría que tomar en cuenta las complicaciones introducidas por la posibilidad de una ironía *inconsciente*, no deseada por el codificador pero descodificada como irónica por el lector. Asimismo es concebible que un lector pueda interpretar como paródico o satírico, un texto creado sin ninguna intención de este tipo, al menos por parte del codificador. (Evidentemente una posibilidad que no habría que descartar, sería la de una intención paródica o satírica inconsciente, aun si esto no fuese, en absoluto, fácil de verificar.) Si, por el contrario, la ironía (o la parodia, o la sátira) escapa al lector, éste leerá el texto simplemente como lee cualquier otro. Neutraliza el *ethos* pragmático desechando el código que da nacimiento al fenómeno irónico (paródico, satírico) mismo. Estas dos situaciones intencionales, nos sensibilizan a la necesidad de considerar la interpretación, por el lector, de la intencionalidad, así como la intención significante de la codificación en sí.

Recientemente Jacques Derrida[33] nos proporcionó un ejemplo vertiginoso de complejidad intencional en su lectura de la *Locura del día* (1949) de Maurice Blanchot. Para fines personales y polémicos, Derrida presenta este pequeño texto como equivalente, si no es que trascendente, de toda la *Historia de la locura* de Foucault. El texto blanchotiano contiene parodias deliberadas de ciertas convenciones narrativas, pero Blanchot, claro está, no estaba apuntando a Foucault. Es más bien Derrida, el que ironiza a expensas de Foucault, con ayuda de un texto que ya es en sí paródico e irónico. Tal complejidad no hace más que añadir-

32. Ver H. P. Grice, "Logic and Conversation", en P. Cole y J. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics 3 : Speech Acts,* Academic Press, 1975, pp. 41-58.

33. Durante un seminario de la Universidad de Toronto, el 19 de octubre de 1979.

se al problema, de por sí ya muy complicado, de la interpretación del discurso irónico, donde el acto de interpretación sigue siendo un intento de reconstitución, a partir de las hipótesis, de las intenciones semánticas y pragmáticas de la codificación.[34]

En términos bakhtinianos, la ironía es como la parodia: un fenómeno dialógico, en el sentido en que se presenta esta suerte de intercambio entre el autor y el lector.

Las competencias del lector, así como su interpretación de la intención, entran en juego con respecto al tropo y a los dos géneros. Como ya lo han hecho notar Philippe Hamon y Catherine Kerbrat-Orecchioni a propósito de la ironía, debe postularse una triple competencia de parte del lector: lingüística, genérica e ideológica.[35] La competencia *lingüística* juega el papel principal en el caso de la ironía, donde el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. Claro está que los géneros literarios, como la parodia y la sátira, que usan el tropo irónico como vehículo retórico, presuponen esta sofisticación de la lengua en el lector.

La competencia *genérica* del lector presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura. Este conocimiento permite al lector identificar como tal, cualquier desvío a partir de estas normas. Si, históricamente, la parodia y la sátira parecen haberse expandido en sociedades democráticas que han alcanzado cierto nivel de desarrollo cultural, es tal vez en este ámbito que conviene buscar los motivos. La ausencia de indicios de parodias en las antiguas literaturas egipcia y hebrea, por oposición a las numerosas parodias en el teatro satírico griego y en las comedias de Aristófanes, sostendría esta hipótesis.

La tercera clase de competencia, la más compleja, podría llamarse *ideológica* (en el sentido más amplio del término). Uno de los reproches más frecuentemente dirigido al discurso irónico y paródico es el elitismo. Esta misma acusación se dirige contra la metaficción moderna, que también da a veces la impresión de querer excluir al lector que no está al corriente del juego paródico o irónico codificado en el texto por el autor. Dicho de otro modo, tal consideración ideológica es inevitable para

34. Para una discusión lingüística del papel de la conjetura, ver Kerbrat-Orecchioni, "La ironía como tropo", *infra,* pp. 195-222.

35. En las observaciones finales de Hamon en el Coloquio sobre el discurso irónico, en el Centro Internacional de Semiótica y Lingüística, Urbino, Italia, julio 1979, y en el artículo de Kerbrat-Orecchioni, "La ironía como tropo", donde la competencia "genérica" de Hamon, se vuelve "retórica" sobre todo, puesto que trabaja desde un punto de vista más bien lingüístico que literario.

cualquier teoría literaria que sitúa, como lo hace nuestra orientación pragmática, el valor estético y el significado textual, al menos en parte, en las relaciones entre el lector y la obra. La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada). En general, tal formación implica una competencia tanto ideológica como genérica. Tal como lo expica Todorov,[36] se está en el campo del contexto paradigmático (y no sintagmático) del saber compartido de los hablantes y de la sociedad a la cual pertenecen. El lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya espectativa es, de un modo u otro, insuficiente. Los problemas suscitados por la cuestión de la espectativa frustrada, del punto de vista tanto de la recepción como de la intención, así como por los psicoanalistas, comenzando por Freud y su noción de la necesidad de estar "afinado" con lo cómico, y hasta por Edmund Bergler y su idea más extravagante de la grabación sadomasoquista deliberada de la espectativa del lector.[37]

La comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos), condición que Kristeva denomina consolidación de la ley. Sin embargo, si es cierto que se trata aquí de una situación hermenéutica basada en sanciones o normas, una paradoja se manifiesta inmediatamente: cuando se considera el caso de la parodia como ejemplo, se observa que el género no existe más que en la medida en que transgrede las mismas normas estéticas que garantizan su propia existencia bitextual. Puede ser que la operación de esta misma paradoja en el plano social sea lo que expliquen el miedo que parecen experimentar los regímenes totalitarios hacia ese potencial revolucionario de la sátira. De hecho, uno se siente casi transportado al campo de lo carnavelesco[38] cuando lee la sátira irónica de Milán Kundera, sátira que se escribe entre líneas, a fin de darle la vuelta a la censura checoslovaca.

36. *Les Genres du discours*, Ed. du Seuil, Paris, 1978, p. 291.

37. Véase Hans Robert Jauss, sobre el *Erwartungshorizont* del lector en su *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constanza, 1967, p. 35; Freud, *S.E.* t. VIII, p. 219; Bergler, *The Writer and Psychoanalysis*, 2ª. ed, Robert Brunner, N.Y., 1954, p. 225. Según Belger, algunos artistas modernos crean obras deliberadamente difíciles de comprender y por este hecho permiten al lector disculparse compartiendo una culpabilidad inconsciente, a saber, la de una pasividad masoquista con respecto a la Madre pre-edípica.

38. Véase *La poétique de Dostoievski*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 175, traducido al francés por Isabelle Kolitcheff. [Hay edición en español del FCE.] A propósito de las implicaciones de esta noción de censura, ver Margaret Rose, *op. cit.*, p. 167 y ss.

Evidentemente, hay implicaciones pragmáticas a nivel ideológico que rebasan la cuestión de la competencia del lector y que merecen ser al menos mencionadas, sobre todo porque en esos casos también opera una paradoja significativa y ligada a los que ya hemos discutido. La parodia puede estar destinada, por ejemplo, a dos funciones literarias totalmente opuestas: la de mantener o la de subvertir una tradición. Los *Rejected Adresses* (1812), de los hermanos Smith, buscaban ridiculizar las novedades formales de una norma jamás pronunciada, aun cuando fuese implícitamente reconocida. Esta función paródica parece ser exactamente contraria a la postulada por los formalistas rusos, para quienes la parodia tenía un papel renovador y central en la evolución de los nuevos géneros literarios. Tal teoría dinámica transforma la parodia en gesto revelador, incluso desmistificador de las convenciones, y permite o favorece cambios a nivel formal.

La misma paradoja pragmática (por un lado el poder subversivo y, por otro, ese motivo singularmente normativo y conservador oculto en el corazón mismo del discurso paródico) se observa también en el uso hecho por la crítica literaria contemporánea de la parodia: a la manera de la ironía, la parodia se encuentra hoy en una posición, por así decirlo, "irónica". Se ve ella misma canonizada en norma, en efecto, en norma de intertextualidad. Tal ha sido la suerte que la crítica ha reservado a la parodia desde que los formalistas rusos formaron sus teorías sobre los paradigmas paródicos, sobre todo al respecto de *Tristram Shandy* (Sklovsky). Pero hay que recordar que esta amenaza normativa a los valores ideológicos subversivos del género, no deriva solamente de la teoría literaria, sino que parece surgir también de la naturaleza paradójica de la especificidad pragmática del tropo y del género mismos.

La polaridad manipuladora o los efectos manipuladores de cualquier autor como codificador del texto, se reparten siempre entre la agresión y la seducción. En el discurso irónico, paródico o satírico este reparto es un más manifiesto. En el caso de la parodia, es más posible, sin duda, hablar de una posición potencialmente sádica del autor frente al texto parodiado, que no puede más que permanecer dócil, impotente, sin recursos contra las violaciones intertextuales que aporta el codificador paródico. Pero en un contexto pragmático como el nuestro, la seducción es más bien la del lector; es una demanda de complicidad, de connivencia del lector, inscrita en la operación de los tres *ethos*. Claro está que esta seducción puede volverse fácilmente contra el lector, frustrando su espectativa, y este efecto cínico o contrariante se muestra particularmente en la parodia, en el caso de la ironía y de la sátira, se podría concebir

una retórica de la seducción por medio de la cual la comprensión quedase garantizada y, a su vez, garantizase la inclusión (o la satisfaccion) del lector.

En el otro extremo de esta polaridad manipuladora se encuentra la agresión, aquella misma que describe en términos psicoanalíticos Freud y más tarde Ernst Kris.[39] La intención tendenciosa es evidente en el simple hecho de que la ironía, la parodia y la sátira, apuntan todas ellas a un "blanco" y que el lector no queda exento de ello. El *ethos* despreciativo de la sátira representa la forma de agresión más manifiesta, pero se la encuentra también en la función pragmática de evaluación de la ironía burlona. En lo concerniente a la parodia, la cuestión de la agresividad es problemática, o al menos, ambigua, dadas las posibilidades de un *ethos* neutro o deferente.

IV

Si existe un peligro inherente a la discusión precedente sobre las correlaciones pragmáticas y sus implicaciones para la crítica, es el del riesgo de ofuscar diferencias significativas entre la ironía y los géneros, la sátira y la parodia, que recurren muy frecuentemente a ese tropo. De hecho, existen diferencias: 1) en la posición y el grado de dificultad de la localización textual, y por consiguiente: 2) en el grado de visibilidad y 3) en la integridad del signo lingüístico. Después de todo, la ironía es un mecanismo retótico; la parodia y la sátira son géneros literarios, que generalmente poseen una extensión determinada. Como la semántica, la pragmática por sí sola no puede dar cuenta del doble funcionamiento y de la especificidad bi-fenoménica de la ironía. No obstante, la orientación pragmática se revela necesaria si, ante todo, hay que mantener una lucidez terminológica.

Es cierto que la posición de actualización textual cambia cuando se considera un tropo *intra*textual y no un género completo como la parodia y la sátira, con sus componentes estructurales y pragmáticos bien definidos. Se reconoce generalmente que la localización de la ironía en segmentos textuales más largos que la frase presenta enormes dificultades, lo que hace que este tipo de estudio siga siendo difícil aunque no imposible. Hay normas (sintácticas, semánticas, diegéticas) que son a la vez analizables y establecidas en el texto mismo, y que se encuentran en

39. Freud, *S.E.*, t. VIII, pp. 68, 97, 189, 200, 201 y 233; Ernst Kris, "Ego Developemen and the Comic", en su *Psychoanalitic Explorations in Art*, 1952, reimpreso en N. Y., Schocken, 1964, p. 216 en particular.

estado de proporcionar al lector (a partir de sus transgresiones) las señales de una evaluación irónica, sobre todo cuando estas transgresiones se repiten o se yuxtaponen.[40] Como mecanismo retórico, la ironía funciona como uno de esos fenómenos lingüísticos que no tinen posición permanente y definitiva en la lengua, sino que, al contrario, extraen su significación del acto de producción lingüística, a saber, de la enunciación. Y como tal, la utilizan la sátira y la parodia.

Los *ethos* pragmáticos facilitan la localización textual de las características estructurales individuales que sirven para definir los dos géneros, en el sentido en que el "blanco" influye en la estructura. Es decir, que el blanco del discurso satírico es identificable y extratextual; el "blanco" intertextual (o mejor el texto engarzado) de la parodia es también, a la vez, localizado y localizable.

La segunda diferencia está estrechamente ligada a la primera en lo que concierne a la visibilidad textual que sirve de revelador, a la vez, al tropo y a los dos géneros. La ironía está en su máximo de eficacia cuando menos presente está, cuando está casi casi *in absentia*. La crítica ha insistido siempre en que es la ausencia de indicios demasiado insistentes lo que caracteriza a la ironía más sutil. Así, la célebre postulación de Alcanter de Brahm de un punto de ironía (⸮) un signo particular de puntuación ortográfica para indicar al lector pasajes irónicos, se revela como uno de los medios infalibles para destruir la ironía verbal en la literatura. En las artes, donde la ironía aparece más bien *in praesentia*, es probable que sea por su entrelazamiento con las características de la parodia o de la sátira que, textualmente, son más visibles. Por ejemplo, la estructura paródica se parece a una sobreimpresión fotográfica, donde el texto parodiado, el texto de fondo, permanece visible. Entonces, en la medida en que se puede hablar de ironía en música o en pintura, esto es debido a que se establece una relación con una forma paródica citacional o intertextual. En el caso de la ironía caricatural de los dibujos, la imbricación sería más bien con la sátira, modalidad textual más manifiesta.

En su especificidad semántica, la ironía antifrástica ofrece dos significados y un significante. Dicho de otro modo, en el discurso irónico, el contexto semántico doble complica la estructura del signo mismo. En cambio, en estos dos géneros literarios, con excepción de casos particulares de la ironía verbal, en general parece que la estructura del signo queda intacta: no hay más que un significante y un significado. El cambio, pues hay un cambio, opera fuera del signo a nivel del referente que

40. Ver Adam y Hutcheon, art. cit.

se convierte en sobredeterminado por la referencia intertextual (paródica) o extratextual (satírica) que se agrega a la referencia interna, intratextual.

En el plano pragmático, la ironía, como la parodia intertextual, instaura lo que Riffaterre llama una dialéctica memorial[41] en la mente del lector, en razón de su estructura común de superposición que, no obstante, señala paradójicamente una diferencia semántica o textual. En un contexto diacrónico, Genette liga esta dependencia diferencial o esta mezcla de desdoblamiento y de diferenciación, con una memoria genérica donde "la *Jerusalén liberada*, se acuerda de la *Eneida*, que recuerda a su vez la *Odisea*, que se acuerda de la *Iliada*".[42] Una convicción semejante constituye la base de la teoría de Northrop Frye en donde no es más que a partir de las estructuras literarias anteriores que se pueden desarrollar otras obras literarias. Esta noción es una forma de la misma "compulsión" literaria a "repetir" con variaciones que Harold Bloom discute en términos freudianos (y más orientados hacia el autor), en su libro *The Anxiety of Influence*. Aun si esta compulsión, aparentemente inevitable, se relaciona de manera evidente con la repetición diacrónica y estructural de la parodia, el elemento de diferenciación está de todos modos implicado. De nuevo es la similitud estructural de la parodia y de la ironía, la que ilustra mejor este hecho: la parodia parece funcionar siempre *inter*textualmente como lo hace la ironía *intra*textualmente. Ambas hacen eco, para marcar, no la similitud, sino la diferencia.

Dan Sperber y Dierdre Wilson ofrecen una hipótesis que nos parece ser de gran valor en los análisis de ejemplos ampliados de la ironía intratextual. En su opinión, la ironía es un fenómeno repetitivo o citacional.[43] Estos autores adoptan la distinción lógico-filosófica entre "empleo" y "mención". Cuando se emplea una expresión, se designa lo que esta expresión designa, pero cuando se menciona una expresión, se designa la expresión misma. Es en este sentido particular que la ironía literaria es una *mención* que reenvía al lector a los otros casos de la expresión en el texto. Por ejemplo, se toma en consideración el efecto, fuerte, potente, producido por el famoso verso de Marco Antonio, que no es un efecto substraído de un empleo único de una antífrasis, "Brutus is an honourable man", pero al contrario de la repetición *sextuple* del verso o de la variante del verso. La verdadera ironía se crea y aumenta solamente cuando Marco Antonio hace eco de su propia resignación del noble Brutus. Dada la ambigüedad del empleo primero de la frase, ésta da la impresión de que se trata de un cumplido, mientras que su repetición en contextos diferentes, la transforma en una condena feroz, sin que los términos mismos cambien. La ironía antifrástica se desenvuelve en ese proceso de alabanza que deviene reproche, por la repetición que efectúa la diferenciación. Por consiguiente, es evidente que, en semejante contexto literario, la ironía debe ser considerada como producto de una interacción entre una intención evaluativa y una inversión semántica.

41. "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", p. 128.

42. *Introduction à l'architexte*, p. 84.

43. "Les ironies comme mentions", pp. 399-412. Para una crítica de esta perspectiva y para el postulado de una ironía que no cita, desde el punto de vista lingüístico, ver Kerbrat-Orecchioni, "La ironía como tropo", *infra*, pp. 195-222.

Como en el caso de la estructura y de la memoria genérica de la parodia, la ironía literaria opera también por medio de repetición y de diferencia. Un método puramente semántico para examinar el tipo de ironía que en general se despliega en la literatura, obscurece la repetición sobrevalorando la diferencia.

No obtante, es siempre un método crítico el que es necesario, aunque no suficiente. No es más que a partir del reconocimiento, a la vez, de la especificidad semántica (contraste) y pragmática (evaluación) de la ironía, que se puede remontar al origen de la confusión taxonómica que rodea la parodia, la sátira y, de hecho, todos los demás géneros que realzan este tropo retórico.

Mc. Master University.